

Lars Blunck (Hg.)

WERKE IM WANDEL?

Zeitgenössische Kunst zwischen Werk und Wirkung

Verlag Silke Schreiber



Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
der Fritz Thyssen Stiftung
für Wissenschaftsförderung

Bibliografische Informationen Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über „<http://dnb.ddb.de>“ abrufbar.

Umschlag: fantomas Media, unter Verwendung von
Erwin Wurm, *One Minute Sculpture*, 2003 © VG Bild-Kunst, Bonn 2005
Druck und Bindung: Druckhaus Kastner, Wolnzach
© 2005, Verlag Silke Schreiber, München
<http://www.verlag-silke-schreiber.de>
Alle Rechte vorbehalten
ISBN 3-88960-063-8

Inhalt

- 7 LARS BLUNCK
Werk oder Wirkung?
Einige Vorbemerkungen
- 23 JULIANE REBENTISCH
Die anti-objektivistische Wende
Kunst nach 1960
- 41 DOROTHEA VON HANTELMANN
Vom Wandel im Wirken der Werke:
Daniel Burens „Le musée qui n'existait pas“
- 65 CHRISTIAN JANECKE
Bei sich selbst ankommende Betrachter:
Irrwege des Performativitätsdiskurses auf dem Feld bildender Kunst
- 87 LARS BLUNCK
„Luft anhalten und an Spinoza denken“
Zu Fragen der Publikumsbeteiligung in der zeitgenössischen Kunst
- 107 PHILIP URSPRUNG
Im Smog der Globalisierung:
Olafur Eliassons „The Weather Project“
- 125 SLAVKO KACUNKO
Das (Medien-)Kunstwerk im Fokus der Genie-, Werk-,
Rezeptions- und Interaktionsästhetik
- 155 KATJA KWASTEK
opus ludens
Überlegungen zur Ästhetik der interaktiven Kunst
- 173 Anhang
Namensregister
Autorinnen und Autoren

SLAVKO KACUNKO

Das (Medien-)Kunstwerk im Fokus der Genie-, Werk-, Rezeptions- und Interaktionsästhetik

„Es soll sich regen, schaffend handeln,
erst gestalten, dann verwandeln ...“ (Goethe)

Vor dem Hintergrund des Regimes¹ der (Medien-)Bilder erscheint die Untersuchung des Verhältnisses von Kunstgeschichte und allgemeiner, spezieller sowie historischer Bildwissenschaft² als eine der wichtigsten Aufgaben, die unvoreingenommen und vor allem unter Verzicht auf leibnizsche „prä-etablierte Harmonien“ diskutiert werden soll. Die bildwissenschaftlichen Fachtagungen und Veröffentlichungen haben diverse Konzepte zur Sprache gebracht, darunter den Anstoß zur Ausweitung der Kunstgeschichte zur Bildwissenschaft (eine Kompetenzprojektion von künstlerischen auf *alle* Bilder), der auch auf dem Deutschen Kunsthistorikertag in Hamburg 2001 in der Sektion „Iconic Turn“³ diskutiert wurde. Die Entwicklung der letzten drei Jahre zeigte, dass diese Vorstellung zu eng auf die Bedürfnisse einer eher traditionellen Kunstgeschichte zugeschnitten und daher den Herausforderungen der neueren Kunst- und Medienentwicklung kaum gewachsen ist.⁴

Die kunstwissenschaftliche Bilddiskussion ist geprägt durch Überlegungen zum ontologischen Status der Bilder. Die Frage vom Sein- und Scheincharakter der Bilder gewinnt vor dem Hintergrund ihrer Digitalisierbarkeit scheinbar noch mehr an Aktualität und Brisanz. Die Bildfrage(n) und die vermeintlich dazugehörige Bildessentialismusdebatte wurde(n) folglich zum Vorwand für die Positionierungen innerhalb des Mediendiskurses. Dass die Mehrzahl der medienskeptischen Kunsthistoriker den Bildrealisten beziehungsweise Phänomenologen zuzurechnen sind, erfordert an dieser Stelle keine weitere Begründung.

Die bisherigen Versuche der Vermittlung zwischen den Nominalisten-Semiotikern (mit ihrer Identifizierung der Bilder mit den Zeichen⁵) und ihrer Opponenten, den Realisten-Phänomenologen (mit ihrer grundlegenden Ablehnung jener Identifizierung), brachte enttäuschend wenige erstzunehmende Vermittlungsanstrengungen.⁶ Bezeichnend für die noch herrschende Unsicherheit bei dem Versuch der Etablierung einer interdisziplinär orientierten Bildwissenschaft war auch der Titel der Magdeburger interdisziplinären Fachtagung „Kunstgeschichtliche Hermeneutik und bildwissenschaftliche

Systematik“ (November 2004), der im letzten Moment korrigiert wurde in: „Kunstgeschichtliche Interpretation und bildwissenschaftliche Systematik“. Bereits dieses unscheinbare und nur wenigen bekannte Detail bestätigt die Vermutung, dass die Leistung der Bilder jenseits hermeneutischen Kontextüberdrusses und ikonologischer Kontexteuphorie liegen müsste, also in einer das sinnliche Material transzendierenden Fülle.

Für den Erfolg der strategisch-institutionellen Allianz zwischen Kunstgeschichte und Bildwissenschaft sind weder explizite, normative (Bild-)Definitionen⁷ noch vermeintlich 'implizite' Wechselbeziehungen⁸ zwischen den beiden Wissensdisziplinen von entscheidender Bedeutung. Die traditionelle Trias von Künstler, Werk und Betrachter (Subjekt – Objekt – Subjekt) stellt hingegen eine der bestimmenden kunstwissenschaftlichen und auch ästhetischen Hilfskonstruktionen dar, die das Kunstwerk als zentrale Variable der Kunstwissenschaft in seinem historischen Wandel erkennen lässt.⁹

Nicht das Bild, sondern das Werk¹⁰ ist in diesem Zusammenhang die entscheidende Kategorie, die sich im Blickfeld der Genie-, Werk-, Rezeptions- und Interaktionsästhetik fortsetzt und die flexiblen Grenzen des Bildbegriffs aufzeigt. Diese markieren ihrerseits die Grenzen der allgemeinen Bildwissenschaft und verdeutlichen deren Verhältnis zur Kunstgeschichte *vice versa*. Die Komplexität dieses Verhältnisses möchte ich am Beispiel der Performance- und Medienkunst veranschaulichen.

Genie- und Werkästhetik

Die Steigerung des Individualisierungsanspruchs beim mittelalterlichen Künstler-Handwerker führte in der frühen Neuzeit zum theoretischen Bedürfnis, das neue Selbstverständnis der Maler und Bildhauer sowie ihre Inspirationen und Arbeitsweisen neu und jenseits der scholastischen, neuplatonischen und anderer damaliger Kunsttheorien zu begründen. Die handwerkliche Geschicklichkeit des Künstlers bei der Ausführung des Werkes und das Erreichen eines höheren künstlerischen Niveaus wurden bald nicht mehr als graduelle, sondern kategoriale Unterschiede erfasst und das Talent und Genie nahmen allmählich ihre heutige, eher gegensätzliche Bedeutung an.

Kants Kritik der „Urteilkraft“ (des Geschmacks) ist ein Modellbeispiel der späten Genieästhetik. In seiner Erklärung des Verhältnisses zwischen Geschmack und Genie bestimmte Kant das Genie als „angeborene Gemütsanlage (ingenium), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt.“¹¹ Demzufolge sei die Genialität für die Herstellung und der Geschmack für die Beurteilung von schönen Dingen erforderlich.

Im Unterschied zu Kant bekam die Schönheit bei Friedrich Wilhelm Joseph Schelling ähnlich wie zuvor bei Hegel eine ontologisch-metaphysische Begründung. Der Geschmack als Bindeglied in Kants *Kritik der Urteilskraft* zeigte sich zu schwach, um die beiden anderen Philosophiegebiete – die Natur und die Freiheit – zusammenzuhalten. Eine absolute Versöhnung der Gegensätze war für Schelling erst im künstlerischen Produkt möglich, denn erst dort reflektierte sich – anders als in der Natur – die bewusste Tätigkeit als unbewusst. Das künstlerische Produkt ist demnach ein Werk des Genies, in dem sich das Unendliche als endlich manifestiert, und in dieser Versöhnung kehrte die transzendente Philosophie zu ihrem Ausgangspunkt zurück: Die intellektuelle Anschauung (anfangs zum höchsten Prinzip des transzendentalen Idealismus erhoben) wurde zur ästhetischen Anschauung objektiviert und das entsprechende Gebiet der Kunst fand seinen Platz nicht außerhalb oder neben, sondern *über* der Philosophie.

Mit seinem „System des transzendentalen Idealismus“ beschrieb Schelling einen idealistisch-philosophischen Verbindungsweg von der Genie- zur Werkästhetik, der mit der Französischen Revolution und Restauration seine politisch-ökonomische Entsprechung fand. Heinz Steinert und Christine Resch interpretieren aus sozialwissenschaftlicher Sicht die Werkästhetik des 18. Jahrhunderts als „politische Errungenschaft, die es ermöglichte, auf einen Bildersturm zu verzichten. Das Bürgertum eignete sich die adeligen, klerikalen und kolonialen Kunstschatze an. Das geschah, indem man sie ästhetisierte und ihre Funktion als Herrschaftsdarstellung wegdefinierte.“¹² Die werkästhetische Deutung sei in diesem Verständnis mit der 'Erfindung' der autonomen Kunst¹³ etabliert worden. Das autonome Werk / Objekt nahm damit die zentrale Stelle zwischen dem künstlerischen Subjekt und dem deutenden Betrachter-Subjekt ein. Seitdem – es handelt sich um die Zeit nach der ersten industriellen Revolution um 1760 – wird die Kunst von einer Dialektik zwischen Autonomie und ihrer kulturindustriellen Aufhebung geprägt. Diese Dialektik steht in engster Verbindung mit der Erfindungsgeschichte der Kunst- und Bildmedien, die sich wiederum in einem permanenten produktions-, rezeptions- und distributionstechnischen Wandel der Kunstwerke und ihrer Deutungssysteme oder Ästhetiken manifestiert.

Die kulturindustrielle Prägung, Verkäuflichkeit und der Warencharakter der Kunst koinzidiert also auch mit dem ihr zugeschriebenen Werkcharakter. Die Aussage, die Kunst habe sich im 20. Jahrhundert dem Werkcharakter immer öfter entzogen,¹⁴ kann und sollte insofern nicht nur im Produktionsprozess untersucht werden; die immer schon wirksamen funktionellen, institu-

tionellen, konzeptuellen und medialen Faktoren sind ebenso für die Auflösung der Werke in Ereignisse verantwortlich und ihr Gewicht nimmt in diesem Prozess dauernd zu. In den letzten Jahren sind verschiedene Archivierungs- und Ausstellungskonzepte erprobt worden,¹⁵ welche die Ausstellbarkeit und Nach-Erfahrbarkeit der Performance- und Medienkunst unter Beweis beziehungsweise in Frage stellen sollten.¹⁶ Im Folgenden möchte ich einige wenige Aspekte der theoretischen Diskussion um dieses schwierige und letzten Endes zu allgemeine Dilemma zwischen der Unmittelbarkeit ästhetischer Erfahrung und der Geschichtlichkeit der Kunst aufgreifen. Die vermeintlichen Gegensätze des Sich-Einlassens und Reflektierens in der Praxis und Theorie sind im übrigen auch für die Einschätzung der Leistung neuer und alter medialer Bilder von Relevanz.

Werkästhetik, Werkimmanenz, Intentionalität und Prozesshaftigkeit

Einen methodologischen Ansatz für die noch-werkästhetische Erfassung von diachronischen und medialen Kunstwerken präsentierte der Kunsthistoriker Michael Baxandall bereits Mitte der 1980er Jahre. Seine überzeugenden Argumente gegen eine statische Auffassung der zu deutenden künstlerischen Intention veranlassten ihn dazu, die dem Werk beziehungsweise dem Bild vermeintlich innewohnende (noch hermeneutisch unterstellte) Intention in ihre Bestandteile aufzulösen, mit dem Ergebnis, dass wir „es aber nicht bloß mit einer einzigen Intention zu tun [haben], sondern mit einer unübersehbaren Abfolge sich entwickelnder Intentionsmomente. [...] Und wenn wir den Prozess auch nicht nacherzählen können, so können wir ihn doch postulieren. Ein bestimmter Prozess ist vielleicht nicht rekonstruierbar, aber die grundsätzliche Annahme, dass ein Prozess stattgefunden hat, kann für die Darstellung der Intention bei einem spezifischen Bild sehr wesentlich sein.“¹⁷

Diese historisch spätestens seit den 1960er Jahren gesicherte Annahme über den prozessualen Charakter der Kunst entspricht nach wie vor der produktions- und distributionstechnisch bedingten, 'in Bewegung gesetzten' Intentionalität in der Medienkunst. Eine Auflösung des Werks im Ereignis kann also bestenfalls als eine pointierte Aussage über die Immaterialisierungstendenzen in der Kunst seit der Mitte der 1960er Jahre verstanden werden. Diese Aussage spiegelt sich allerdings in dem oben angeführten (Miss-)Verständnis von der Inkongruenz des Bildes mit den zeitgebundenen Kunstformen wider. Einen Diskussionsbeitrag um diese vermeintliche Inkompatibilität liefert unter anderem Christian Janecke mit seinem Vorschlag eines „transitorischen“ Bildbegriffs, der möglicherweise auch in der aktuellen bild-

wissenschaftlichen Debatte aufschlussreich sein könnte. Im Rahmen seiner Behandlung der zusammengedachten Bild- und Performanceproblematik zeichnet Janecke Vorteile solch eines flexibleren Bildbegriffs auf, mit dem die dort besprochene Entgegensetzung von Transitorischem und Statischem möglicherweise entschärft werden könnte. So gesehen, bewahrt das Bild „die Lebendigkeit unseres Bewusstseinslebens auf“,¹⁸ während das (Kunst-)Werk als Ding *und* Zeichen im „bewegbaren Rahmen“¹⁹ der Kunst- und Mediengeschichte fungieren kann. Das zeichenhafte und bildhafte Werk beruhen also auf einer gemeinsamen Basis, die sich weder in einer Vorstellung (Ein-Bildung) erfüllen noch mit einem Schema erfassen lässt.²⁰

Die oszillierenden und sich verschiebenden Variablen unseres traditionellen Subjekt – Objekt – Subjekt-Schemas (Künstler – Werk – Betrachter) bewirken eine verstärkte Zuwendung zu den perceptiven, emotionalen, mentalen und anderen Rezeptionsprozessen in der kunstwissenschaftlichen Praxis. Im rezeptionsästhetischen Ansatz der Literatur- und Kunstwissenschaft finden sich bereits theoretische Begründungsansätze für diese Praxis. Ein werkästhetischer Ansatz scheint im Fall der Performance- und Medienkunst auch deshalb wenig Erfolg versprechend, weil das im Prozess der Handlung entstehende und vergehende Werk beziehungsweise Bild (von anderen Sinneseindrücken mal abgesehen) über seinen Entstehungsprozess – seinen Entstehungsraum und seine Entstehungszeit – hinaus wirkt und dadurch seine Medialität demonstriert. Die Medialität und Prozessualität des Werkes werden ihrerseits immer auch durch die Position des Subjektes bestimmt. Im Ergebnis konstituieren sich das Werk und Subjekt gleichzeitig. Eine angemessene Analyse dieses Abhängigkeitsverhältnisses hängt also nicht nur vom 'sich wandelnden' Werk ab, sondern auch vom Modus der Subjektkonstituierung. Die Unterscheidung zwischen Auge und Blick als zweier Modi der Subjektkonstituierung ist in diesem Prozess von entscheidender Bedeutung, denn sie zeigt deutlich, dass das 'Voyeurismus'-Konzept (das favorisierende Auge bei Foucault; Überwachung und beobachtet werden) und das 'Exhibitionismus'-Konzept (der favorisierende Blick bei Lacan; in-den-Spiegel-Schauen, Begehren) Bestandteile der werkästhetischen Subjekt / Objekt-Dialektik geworden sind. Diese Dialektik impliziert die Dialektik zwischen Aktivität und Passivität des Subjekts in einem Wahrnehmungsakt (Blickbeziehungen), der wiederum (paradoxaerweise?) als „konstitutiv für den Werkcharakter medialer Kunst“ angesehen wird.²¹

Im performativen und medialen Zusammenhang eröffnet sich die Chance zur Dekonstruktion des Werkbegriffs durch das 'Körper-Bild', um

neue Bildmodi wie zum Beispiel „Bildräume“ zu postulieren (S. Flach). Das Kunstwerk entwickelt sich in dieser Auslegung weg von einem Produkt hin zum Prozess, mit der Konsequenz eines kontextualisierten Körpers, der zum Bedeutungsträger des Werkes avanciert ist.

Diese Argumentation muss jedoch zusätzlich abgesichert werden. Einerseits durch eine Kritik an der „Sentimentalisierung“ des Körpers²² und andererseits durch eine konsequente Analyse und Kritik seiner Medialisierung. Dem performativ-medialen ‘Einstieg in das Bild’ entspricht der kunsthistorisch vielseitig nachweisbare „Ausstieg aus dem Bild“.²³ Sie stellen zwei Seiten eines Prozesses dar, der mit dem Verständnis vom Bildbegriff des Körpers eng zusammenhängt. Dieser Prozess zeugt von der Möglichkeit und Notwendigkeit einer entsprechenden kunstwissenschaftlichen Erweiterung bildwissenschaftlicher Bezugfelder: „Es zeigt sich, dass in den aktuellen Debatten der Bildbegriff und speziell der Bildbegriff des Körpers im Hinblick bspw. auf Performances und Installationen noch kaum analysiert wurde, wobei sich jedoch gerade in diesen künstlerischen Medien der Bildbegriff an der Frage der Repräsentation schärfen lässt. [...] Mit den Neuen Medien ist ein grundlegender Wandel über die Bedeutung des Bildes eingetreten, derart, dass das, was ein Bild leisten kann, in untrennbaren Zusammenhang mit dem ‘Wesen des Sehens’ zu verstehen ist.“²⁴

Die philologischen, kulturhistorischen und auch kunsthistorischen Untersuchungen der Visualisierungstechnologien und „Techniken des Betrachters“²⁵ werden in der künftigen Debatte genauso wichtig sein, wie ihre Anwendung und Reflektion in der Kunst selbst.

Die Entschärfung der Entgegensetzung von Transitorischem und Statischem spielt also im medialen und diachronischen Bildzusammenhang eine vergleichbare Rolle wie der wichtige Hinweis auf die theoretischen Unzulänglichkeiten der phänomenologisch-semiotischen Opposition. Charakteristisch ist die von Lambert Wiesing unternommene Verteidigung des phänomenologischen Ansatzes gegen den semiotischen. Verteidigt wird die Stärke der phänomenologischen Philosophie zur Erforschung des Bildes (Husserl, Heidegger etc.) unter gleichzeitiger impliziter Anerkennung der „inneren Bilder“ und auch expliziter Definierung der Bilder und ihrer Verwendungsweise als „Verstärker der Imagination“.²⁶ Zugleich und zurecht räumt Wiesing ein, dass mit dem phänomenologischen Ansatz in kunsttheoretischen Diskussionen „eher ein konservativer bis altmodischer Beigeschmack verbunden“ sei. „Dies gilt allerdings nur für die Diskussion des Phänomens ‘Kunst’ und nicht für die mit ganz anderen Problemen befasste Bilddiskussion, in der Phäno-

menologen stets eine dominante Position behauptet haben.“²⁷ Die Grenzen einer phänomenologischen Werkästhetik lassen sich am folgenden Beispiel veranschaulichen. Nelson Goodman stellte in seinem Aufsatz *Wann ist Kunst* (1977) die These auf, dass die Kunst kein Phänomen sei, dass sich durch anschauliche Werkqualitäten auszeichnen würde. Die Frage nach dem *Was* der Kunst und ihr innewohnendes „substantialistische[s] Kunstverständnis“²⁸ sei von vielen Kunstobjekten des 20. Jahrhunderts (Ready-made) ad absurdum geführt; die Frage nach dem *Wann* der Kunst wendet sich insofern von den Ästhetiken ab, die sich auf die Sichtbarkeit der Kunst konzentrieren. Die Theorien der „reinen Sichtbarkeit“²⁹ gehören beispielsweise dazu. Sie stehen in engster Verbindung mit der traditionellen Kunstwissenschaft, die sich heute nicht zuletzt durch ihre Bildfixierung im bildwissenschaftlichen Zusammenhang neu legitimieren will. Mit der angenehmen Folge, dass die unangenehmen Medienfragen nicht mal gestellt zu werden brauchen.

Wiesing kritisierte die Goodmansche funktionalistische Bestimmung der Kunst aus seiner phänomenologischen Perspektive, die offenbar das Diktum Husserls „Zurück zu den Sachen“ (und seine Absicht, sowohl den Idealismus als auch Materialismus zu überwinden) neu begründen, belegen und vor allem gegen die (Bild-)Semiotik verteidigen möchte. Warum wendet sich dennoch die Phänomenologie von Campbell-Suppendosen, Brillo-Boxes und anderen künstlerischen ‘Aneignungsobjekten’ ab? Warum seien sie nicht lohnenswert, sich der „Sache“ zuzuwenden? Der von Wiesing zitierte Aufsatz *Der Ursprung des Kunstwerkes* von Martin Heidegger (1935 / 1936) – in dem der prominenteste Husserl-Schüler eine kunsthistorisch kaum verwertbare Analyse des Schuhwerkes von van Gogh abgibt – eignet sich weder als Antwort auf solche Fragen noch als Argument für die phänomenologische Leseweise *an sich*. Die phänomenologische Lobpreisung des Werkes lässt sich negativ formulieren beziehungsweise allgemein motivieren durch eine kulturhistorisch nachvollziehbare Angst vor Entropie und Substanzverlust. Die Heideggerschen berühmte-berühmten Substantialisierungen von Adjektiven (nicht unwesentlicher Teil seiner philosophischen Methode) sind die besten Beispiele dafür.

Die von Wiesing versuchte De(kon)struktion der funktionalistischen Auffassung baut auf der Kritik der synonymischen Verwendung der Begriffe ‘Zeichen’ und ‘Symbol’ bei Goodman auf; in Anlehnung an Sartre³⁰ und insbesondere an die frühe Unterscheidung zwischen Sinn und Bedeutung bei Gottlob Frege bemüht sich Wiesing um einen traditionell-phänomenologischen Begriff des transparenten Zeichens, das immer auch über seine Bedeu-

tion hinaus *den* dazugehörigen (und folglich: allgemeinen) Sinn offenbaren lässt. Interessanterweise war Frege derjenige, der mit dem Scheitern seiner „Begriffsschrift“ auf die Unmöglichkeit einer transparenten, von intuitiven und semiotischen Elementen befreiten Sprache *ex negativo* verwiesen hatte.³¹

Hinter der verteidigenden Autonomie des Werks und der Repräsentationsfunktion der Kunst sowie dem zugrunde liegenden Substantialismus verbirgt sich also eine hermeneutische Kontextfeindlichkeit, die weder mit funktionalistischen und wohl noch weniger mit institutionstheoretischen³² Definitionen von Kunst Bündnisse eingehen will. Der Charakter von Kunst als ebenso konventionsgebundene und soziale Praxis wird auf diese Weise mit kunst- und bildimmanenten Aussagen systematisch verdeckt: „Die Kunst erfüllt hingegen gerade dann eine Funktion *sui generis*, wenn sie ihre semiotischen Qualitäten für sekundär hält und stattdessen ihre Funktion darin sieht, einen imaginären Gegenstand zu präsentieren, also die Aufgabe verfolgt, die künstliche Präsenz eines Phänomens zu erzeugen.“³³

Selbstverständlich sind in diesen engen Grenzen die performativen und medialen, zeitgebundenen ‚Kunstphänomene‘ nicht zugelassen. Das Kunstwerk erfüllt in der Interpretation Wiesings nicht die Funktion einer potentiell rückkopplungsartigen Zwei-Wege-Verstärkung der kommunikativen Disposition, sondern es fungiert bloß als Ein-Weg-‚Verstärkung‘ der Einbildungskraft. Das Werk und Bild sind hier genauso wie der Sinn und die Bedeutung bei Goodman synonymisch gedacht – eine Gleichsetzung, die alles andere als „in den Sachen selbst“ begründet ist. Das gemalte Bildnis von Dorian Gray, das als „Spiegel seiner Seele“ seinen Verfall zeigt und damit eine ungeplante Interaktion mit katastrophalen Folgen frei setzt, ist nur ein berühmtes Gegenbeispiel; Tausende „Live“-Kunstwerke aus dem Performance- und Installationsbereich machen schließlich ein literatur- und kunstwissenschaftliches Experiment mit der Rezeptionsästhetik unvermeidlich.

Rezeptionsästhetik, Performance und Medienkunst

Zur gleichen Zeit, als Hans Belting die Frage nach dem Ende der Kunstgeschichte stellte, fand die „Betrachterfunktion im Werk“³⁴ ihren endgültigen Einzug in den kunstwissenschaftlichen Diskurs. Damals war sie noch an den Beispielen aus den traditionellen Kunstgattungen exemplifiziert, also eher in ihrer impliziten Bedeutung untersucht. Die in den Literaturwissenschaften entwickelte und gelegentlich von den Sozialwissenschaften als vermeintlicher Paradigmenwechsel kritisierte Rezeptionsästhetik wurde in die Kunst-

wissenschaften übertragen, mit der Aufgabe, nach dem „impliziten Betrachter“ im Werk zu suchen. Resch und Steinert stellen eine der Folgen dieser Einschränkung mit der plausiblen Anmerkung fest, dass damit in der Rezeptionsästhetik auch von realen Rezipienten abgesehen würde.³⁵

Parallel zu seiner Kritik an der „emphatischen“ Rezipientenorientierung des Poststrukturalismus (ironisch durch das Kürzel VLF – Viewer Liberation Front – bezeichnet) drückte Kemp seine Skepsis gegenüber der digital unterstützten interaktiven Medienkunst durch die Feststellung der ihr innewohnenden „Aporie“ aus, der Anbindung dieser Kunst an das Programm, dass „bekanntermaßen“ nur Scheinalternativen bieten könne.³⁶ Einen tatsächlichen *Eintritt des expliziten Betrachters* ins Werk sah die Kunstgeschichte vor zwanzig Jahren noch nicht vor.

Der Kunstgeschichte, verstanden als Interpretations- oder gar Indizienwissenschaft, die sich an den sinnphilosophischen und kulturellen Fragen orientiert und die „Rezeptionsrealität“ „im vollen Umfang“³⁷ rekonstruieren will, fehlen nicht nur die Werkzeuge für das Erfassen medialer Kontexte: In ihrer sinn- und bedeutungsphilosophischen Werkorientierung fehlt ihr die grundsätzliche theoretische Dynamik und Flexibilität, sich den Werken der (interaktiven) Medienkunst anzunähern.³⁸ In ihrer Studie zur Rezeptionsästhetik der Videoinstallationsgruppe *Buried Secrets* von Bill Viola macht die Kunstwissenschaftlerin Anne Hamker 2003 einen Schritt in diese neue Richtung. Sie konzentriert „den Blick auf die kognitiven (perzeptiven, emotionalen, mentalen) Prozesse des Rezipienten. Es handelt sich bei dieser Untersuchung also nicht um eine rein werkimmanente Analyse dessen, was die Video-Installationen selbst an Emotionen veranschaulichen [...]“³⁹ Die Rezeption wird in diesem Versuch der kunstwissenschaftlichen Emotionsforschung „als rückgekoppelter Bezug zwischen kognitivem System (Rezipient) und Welt (Video-Installationen)“⁴⁰ definiert und dennoch stellt der Betrachter „in einer begleiteten, mitunter geleiteten, (inner-)subjektiven Bedeutungserzeugung implizit die Bedeutung des Werks her [...]“⁴¹

Hamker versteht trotz aller potentiellen Probleme mit der Digitalisierung und Funktionalisierung von Emotionen ihren Ansatz auch als „Beitrag zu einer Akzentuierung der Rezipientenposition“,⁴² jedoch ohne die Konsequenz, sich von der „impliziten Werkästhetik“ zu verabschieden. Auch die Annahme, dass Emotionen wie das Bewusstsein grundsätzlich mit neuronalen Vorgängen korrelierten,⁴³ findet Kritiker: „Die Psychologie stellt ab den fünfziger Jahren das Modell des Menschen vom Behaviorismus auf Kognitionswissenschaft um, deren informatischer Doppelgänger seit 1956 ‚Artifi-

cial Intelligence' heißt. Statt eines indexikalischen Gestänges von Inputs und Outputs wird der Mensch nun als algorithmische If / then-Schaltung gedacht [...].⁴⁴ Anstatt also zum althergebrachten Problem der Repräsentation zurückzukehren, muss auch die Kunstwissenschaft die Frage für sich beantworten, ob sie die Daten- und Informationsbearbeitung möglicherweise auch als Informationsgenerierung betrachten sollte.⁴⁵

Zurück zu den Grenzenverwischungen zwischen Bild, Performance und Medium: Das Gesamtgebiet kann nicht allein als Zuständigkeitsbereich der Kunstgeschichte definiert werden, genauso wenig der Theaterwissenschaft. Die Kunstwissenschaftler Söke Dinkla und Christian Janecke sowie ich selbst haben unter anderen auf die Vermessenheit des Anspruchs verwiesen, dass eine der Einzeldisziplinen die „Leitende“ werden soll. Janecke zitiert zudem Bonnie Marranca, die zurecht von „zwei getrennte[n] Performancegeschichten“ schreibt, „die sich nur geringfügig überschneiden“.⁴⁶

Eine Analogie zwischen zwei getrennten Medienkunstgeschichten bietet sich unwillkürlich an zwischen der einen, die medienwissenschaftlich motiviert beziehungsweise stark beeinflusst ist, den digitalen Computer als Maß der avancierten Medienkunst postuliert und infolge dessen die (analoge wie digitale) „Videokunst“ weitgehend ausblendet (R. F. Malina, I. Sakane, R. Ascott, S. Dinkla, O. Grau), und derjenigen, die sich um einen integrativen Ansatz bemüht, wohl wissend, zu einem kunst- und noch weniger medien- oder theaterwissenschaftlichen Mainstream kaum arrivieren zu können. Bekannt sind zahlreiche Beispiele eigens verfasster Kritiken des eigenen Werks, die in Ermangelung an Fachleuten und an Geduld für den berühmt-berühmten 50-jährigen „historischen Abstand“ eigene Kunstwerke in den kunsthistorischen Kontext auch selbst „einschreiben“ mussten (L. Hershman, P. Weibel). Natürlich ist diese Zweiteilung im Stoff selbst und in seiner Entstehungsgeschichte begründet,⁴⁷ genauso wie das Nominalismus-Realismus-Dilemma der Bildwissenschaft in den historischen Bilddefinitionen und -etymologien angelegt ist; für die bildwissenschaftlich deklarierte Kunstwissenschaft gilt es dennoch, die Bereiche der Medien- und Kunstentwicklung der letzten vier Jahrzehnte in ihren Programmen zu berücksichtigen.

Die parallelen Medienkunst- und Performancegeschichten zeigen gewisse Unschlüssigkeiten der Kunstwissenschaft den bezüglichlichen Phänomenen gegenüber. Dies gilt insbesondere für die traditionelle und zugleich bildwissenschaftlich orientierte Kunstgeschichte. Janecke fordert in diesem Zusammenhang deutliche Zeichen in Richtung der benachbarten Disziplinen: „Gleichwohl darf kunsthistorische Reflexion [...] nicht jenes Vertrauen in die

Ereignishaftigkeit genuin dieser Anteile opfern, welches ihnen wenigstens seitens der jüngeren Theaterwissenschaft selbstverständlich entgegengebracht wird.“⁴⁸ Es ist interessant zu beobachten, mit Hilfe welcher Strategien die beiden hochaktuellen Forschungsgebiete immer noch gemieden werden: Entweder erledigt sich die Sache „von selbst“, indem man Bilder als Hauptuntersuchungsgegenstände erklärt und damit die Performance und die medialen Bilder beiseite legt, oder man bedient sich der Strategie der „präsenzmetaphysischen Beschwörung des Performance-Aktes“⁴⁹ und schließt damit von vornherein die bildgenerierenden und damit auch medialen Komponenten aus.

Janecke richtet seine Kritik auch gegen den von Erika Fischer-Lichte artikulierten Anspruch der Theaterwissenschaft als einer Leitwissenschaft. Insbesondere die dort vorgeschlagenen Kriterien für das Performative, die aus dem Gegensatz „Vollzug versus Referenz“ generiert werden, finden bei Janecke wenig Zustimmung.⁵⁰ Er sieht das vermeintliche Problem der „Erstarrung zum Bild“ in der Performance Art als Symptom „irrationaler Gesinnung“⁵¹ und Zeichen einer kulturpessimistischen und medienskeptischen Grundposition, die sich letztendlich in einer Analyse der „Bildwerdung“⁵² und der entsprechenden metaphorischen Verwendung des Begriffs „Bild“ offenbart. Diese vermeintliche Disharmonie zwischen Bild, Performance und der eingesetzten Medien wird von präsenzmetaphysischen Performance-Theorien⁵³ getragen, die als Kehrseite des oben erörterten „Bildessenzialismus“ angesehen werden kann.

Weitere monographische Untersuchungen zur Performance- und Medienkunst sind erforderlich, um auch den kunst- und bildwissenschaftlichen Diskussionsstand zu aktualisieren und insgesamt zu erweitern. Die hier angeschnittene Bildproblematik des Theaters und der Performance- sowie Medienkunst stellt so gesehen – mit Janecke gesprochen – eine ältere Debatte in neuem Gewand dar, die sich jedoch erst in Einzelanalysen fortentwickeln lässt.

Als Beispiel kann das Thema einer postwendenden Mythisierung, Historisierung beziehungsweise Fortexistenz der Performance genommen werden, die von Heinz Steinert bereits im Titel seines Aufsatzes *Was Carolee Schneemann nach ihren Aktionen macht*⁵⁴ deutlich formuliert wurde. Im Unterschied zu Steinerts prinzipiell positiver Bewertung der Dokumentierbarkeit und Ausstellbarkeit einer ausgeführten Performance, legt Janecke einen Verfälschungs-Einwand ein, der sich wie die konkurrierende Position an konkreten Beispielen bestätigen oder abweisen lässt. Ebenso lässt sich erst

an Exempeln entscheiden, ob auch hinter dem Verfälschungs-Einwand ein gemäßiger „präsenzmetaphysischer“ Authentizitätswille verborgen werden könnte.⁵⁵

Mit dem derzeitigen „Tauziehen um Performance Art“ zwischen Theater- und Kunstwissenschaft⁵⁶ rückt die Frage der Bilddefinition im medialen und performativen Kontext auch mit der Problematik des „Live-Bildes“ zusammen. Die wissenschaftlichen Untersuchungen zur „Liveness“ und „Live-Kunst“ haben mittlerweile Konjunktur und das Thema verdient nach wie vor weitere Einzelstudien. Es mangelt auch nicht an kritischen Äußerungen zum bekannten kunsthistorischen Ressentiment gegenüber dem Wechselspiel mit technischen Medien.⁵⁷ In diesem Zusammenhang bietet sich eine Neuverhandlung der rezeptionsästhetischen Perspektive an, die von Wolfgang Kemp in den 1980er Jahren erstmals vorgetragen wurde. Für Resch und Steinert greift diese Rezeptionsästhetik insofern zu kurz, als sich Kemp „explizit von rezeptionsgeschichtlichem Vorgehen“ abgrenze. Er benenne „als Fragestellung die Suche nach dem ‘impliziten Betrachter’, nach dem Betrachter im Werk. (So auch schon Iser für den impliziten Leser.) Von realen Rezipienten wird damit auch in der Rezeptions-Ästhetik abgesehen.“⁵⁸

Mit ihrem Ausgangspunkt in der Kritik der (post-)adornoschen „Kulturindustrie“ schlagen Resch und Steinert eine Radikalisierung und Ausweitung des rezeptionsästhetischen Zugangs vor, indem man verschiedene Seiten der Triade Subjekt – Objekt – Subjekt „als eigenständige Akteure einführt, die das Kulturprodukt nach ihren Bedürfnissen und also auch (aus der Sicht des Herstellers) völlig unangemessen benutzen und sich mit ihm ein so nicht vorgesehene Kultur-Ereignis selbst herstellen können.“⁵⁹ „Der Fokus ist nicht mehr das Werk, sondern die Gesamtsituation, in der Kunst produziert, präsentiert und rezipiert wird, damit ist Kulturindustrie der Ausgangspunkt einer Interaktions-Ästhetik. [...] In einer Interaktions-Ästhetik, wie sie hier umrissen wird, steht nicht das Werk im Mittelpunkt, sondern das Verhältnis zwischen Produzent, Produkt und Rezipienten, wie es kulturindustriell vermittelt wird. [...] Die grundlegende Eigenheit von Interaktions-Ästhetik ist, dass in ihr die Auflösung des Werk-Begriffs ernst genommen wird, die in der Kulturindustrie [...] wie in der Kunst des 20. Jh. stattgefunden hat.“⁶⁰

Die Frage, ob und wie die Überwindung der Unzulänglichkeiten früherer Rezeptionsästhetiken *in toto* gedacht oder gar durchgeführt werden kann, soll hier nicht diskutiert werden. Die Frage des oben angesprochenen *expliziten Betrachters* bekommt dagegen im Kontext der Live-(Medien-)Bil-

der eine besondere Bedeutung. Anne Hamker baut ebenfalls wie Resch und Steinert auf der Kritik der Kempischen Rezeptionsästhetik auf: Rezeptionsästhetik begreife „das Werk als eine grundsätzlich offen angelegte Struktur, welche eines wahrnehmenden Subjektes bedarf. [...] Trotz der Berücksichtigung des Betrachters arbeitet die Rezeptionsästhetik ausgesprochen werkorientiert. Die kunstwissenschaftliche Ausrichtung fragt allenfalls nach der Betrachterfunktion im Werk und beleuchtet darum nur den ‘impliziten Betrachter’.“⁶¹ Als Lösung dieses etwas zu knapp beanstandeten Problems schlägt Hamker eine „konstruktivistische“ Vorgehensweise vor: „Von einer konstruktivistischen Position aus kann die Aufgabe einer Rezeptionsästhetik aber nicht darin bestehen, die Zeichen und Mittel der Kunst zu analysieren und hierfür den Rezipienten als bloßes Mittel zum Zweck zu verwenden. Sie sollte ebenso das rezeptiv-produktive Verhalten des ‘expliziten’ Rezipienten und damit den Rezipienten selbst in den Vordergrund rücken.“⁶²

Die damit zusammenhängenden kognitionswissenschaftlichen Interpretationen der menschlichen Empfindungen als Ergebnisse der „Körperschleife“ (eines ‘bottom up-top down’ Rückkopplungsprozesses)⁶³ können hier genauso wenig wie der Einfluss von Emotionen aus identitätspsychologischer Perspektive⁶⁴ berücksichtigt oder exemplifiziert werden. Wichtiger erscheint mir der Vorschlag eines „expliziten Betrachters“, der zumindest im Medienkunst- und Performancekontext als Hauptargument gegen den „impliziten“ Betrachter und damit wohl auch gegen viele oben erwähnte traditionelle kunstwissenschaftliche „Implikationen“ beziehungsweise „Vorurteile“ verwendet werden kann. Am wichtigsten bleibt dennoch die Aufforderung, die dazugehörigen Analysen konsequent anzuwenden. Insofern *kann* die Rezeption als „ein konstruktiver Prozess“ interpretiert werden, „bei dem das Wahrgenommene [...] selbsthervorgebrachtes Konstrukt ist, das auf unseren eigenen Operationen des Welt- und Wissenserwerbs basiert“;⁶⁵ die Vorstellung, dass unsere Erkenntnis „vor allem aus den die Identität destabilisierenden Prozessen“⁶⁶ resultiert, hängt jedoch nicht unbedingt mit konstruktivistischen Prämissen zusammen. Daher steht auch die Annahme, dass „soziale Kognitionen“ und „soziale Handlungsweisen“ soziokulturell und überindividuell konnotiert sind,⁶⁷ in keinem Widerspruch mit dem von Hamker kritisierten sozialgeschichtlichen Ansatz.⁶⁸ Das vielleicht größte Problem in dieser Argumentation stellt die „Absicherung“ durch die vertraute (von westlicher Tradition geprägte) intersubjektive Rezeptionsweise oder „subjektive Allgemeingültigkeit“ beziehungsweise *sensus communis* dar, wie sie von Immanuel Kant nicht nur angedacht worden war.⁶⁹

Hamkers Rezeptionsanalyse lenkt konsequenterweise den Blick bewusst auf „das Werk“ im Kopf des Rezipienten, wenn auch die Aufzeichnung des Übergangs vom Potentiellen zum Aktuellen zu wünschen übrig lässt. Vielleicht auch deshalb, weil die Medienforschung noch medienwissenschaftlich in erster Linie als Wirkungsforschung verstanden wurde;⁷⁰ zur Medien-(kunst)forschung gehört aber auch die „Ursachenforschung“ im weitesten Sinne des Wortes.

Eine vergleichbare rezeptionsästhetische „Quantentheorie“ des „Selbst“ und des „Bildes“ unter heutigen medialen Bedingungen zeigt sich dennoch als eine Option auf dem Abschiedsweg vom essentialistischen Ich- und Welt-Bild. Es bleibt jedoch offen, ob die angenommene stets aktualisierende Konstituierung des „Subjekts“ im Akt der Wahrnehmung eine so radikale Ablehnung des „Objektes“ mit sich tragen muss, wie sie Rosalind Krauss formuliert hatte.

Interaktionsästhetik

Spätestens mit der kantianischen Vorstellung eines *sensus communis* schließt sich der theoretische Kreis möglicher Ästhetiken, die für eine „artgerechte“ Erfassung und Analyse der Performance- und Medienkunst zur Verfügung stehen. Ein gemeinsames, nicht idiomatisches „Gefühlsorgan“ und der damit implizierte potentielle Austausch verarbeiteter Eindrücke führt uns zu den ‚Interaktionsästhetiken‘ hin und zu der nach wie vor offenen Bildfrage zurück.

Die neuere kunstwissenschaftliche Emotionsforschung verfolgt unter anderem die Absicht, die besonders komplexen Medienkunstwerke in allen ihren Facetten zu analysieren. Dies geschieht – wie ich am Beispiel von Anne Hamker andeuten konnte – in Anlehnung an (auch „soziale“) Konstruktivismen und Neurowissenschaften. Hans Dieter Huber verfolgt in seinem rezenten Entwurf einer allgemeinen Bildwissenschaft eine vergleichbare Linie, indem er „das Modell des Konstruktivismus und der Neurobiologie durch die Theorie sozialer Systeme“⁷¹ verbindet und damit die Antworten auf die noch offenen Bildfragen abzusichern sucht. In Anlehnung an die Terminologie der „radikalen Konstruktivisten“ Maturana und Varela schlägt Huber eine „Autopoiesis der Bilderfahrung“⁷² vor, eine „konstruktivistische“ Theorie des Bildes, welche gleichzeitig die neueren Gehirnforschungen und die Systemtheorie unter einen Hut bringen will. Diese Verbindung bleibt aus mehreren Gründen in ihrer Umsetzung problematisch: In der neurophysiologisch legitimierte Erkenntnistheorie ließ Maturana aufgrund seiner dezidiert negati-

ven Haltung zum kybernetischen Input-Output-Modell ein „Programm“ lebender Systeme nicht zu. Huber geht auf den Widerspruch zwischen den Systemen mit und ohne Input-Output-Option nicht ein und setzt die „strukturelle“ Vergleichbarkeit der biologischen und kybernetischen Input-Output-Systeme voraus. Die Folgen einer solchen ‚konstruktivistischen‘ Theorie für die Ontologie und Erkenntnistheorie des Bildes sind unübersehbar und wohl am deutlichsten am Beispiel der Medienbilder und Medienkunstwerke zu beobachten.⁷³ Die Komplexität der möglichen Rezeptionsbezüge oder Interaktionen, die in einer Medieninstallation oder -Performance ‚am Werk‘ sind, lässt einfache und relativ übersichtliche Beschreibungen kaum zu, und in dem Punkt ist Huber zuzustimmen, wenn auch nur eingeschränkt, denn die Film- und Fernsehanalyse der Film- und Medienwissenschaft hat beispielsweise nicht nur an „exemplarischen“ Beispielen gezeigt, dass und wie die Protokollierung filmischer Abläufe das mediale Material zitierbar und damit analysierbar erscheinen lässt.⁷⁴

Huber schlägt daher eine „Beschreibung der Interaktionen zwischen den Einheiten eines Systems“ vor, womit „Erfahrungen oder Beschreibungen von Bildern *automatisch historisch* werden. Sie lassen sich, in der Referenz auf den Namen eines Autors und ein Datum, als historische Beschreibungen selektiver Systemzustände erfassen [...]“⁷⁵ Anstatt eine, wenn auch „exemplarische“ Beschreibung des langen Wegs von der Erfassung des audiovisuellen, kinästhetischen und anderen „Materials“ bis hin zu den „Interaktionen“ des Betrachters / Benutzers mit dem entsprechenden „System“ zu geben, begnügt sich der Autor an dieser kritischen Stelle mit einem spärlichen Hinweis. Der allgemein-theoretische Charakter der zitierten Abhandlung liefert meines Erachtens nur eine Teilerklärung dafür.

Noch ungewisser als seine „allgemeine Definition des Bildes“⁷⁶ erscheint mir die Definition der „Bildsysteme“, die eine Ausdifferenzierung der Bilddefinition leisten sollten, aber letztlich als Resultat der Unterscheidung und Bezeichnung eines „bestimmten Beobachters“⁷⁷ bezeichnet, also rezeptionstechnisch relativiert und in einem weiteren Schritt kantianisch – wieder mit Hilfe einer *sensus communis* und vergleichbar mit Hamker – „stabilisiert“ beziehungsweise „absolutisiert“ werden. Wenn die „Irritation“⁷⁸ über die Bildwürdigkeit oder den ontologischen Status eines Bildes maßgeblich entscheiden sollte, dann würde letzten Endes das Interesse und der Zustand des jeweiligen Betrachters darüber entscheiden, ob eine Situation oder Umgebung als „Alltag“ oder als „Traum“ etc. wahrgenommen werden würde.

Konsequent wäre hier eine konstruktivistische Beweisführung, die solche Wahrnehmungspräferenzen (genauer genommen: den Geschmack als *den* Gegenstand der Ästhetik im Allgemeinen) bereits beinhalten: Maturana erklärt so das konstituierende Triebwerk des lebenden Organismus, verstanden als ein autopoietisches System, durch die „Interaktionspräferenz“ seiner Komponenten.⁷⁹ Weil die stattfindenden Interaktionen nach dieser Auslegung spontan geschehen, kann man hier durchaus von einer paradoxen Bezeichnung „Geste des Programmierens“ sprechen – eine auch für die Medienkunst nicht abwegige Konstruktion, die ich an anderer Stelle ausführlicher problematisiert habe.⁸⁰

Die zum Teil berechtigte Kritik an der Terminologie und ihren Implikationen entfacht sich insbesondere im Hinblick auf die ‘Unmittelbarkeit’, ‘lebende Bilder’ und ‘Interaktionen’ mit ihnen. Nicht nur deshalb, weil die Unmittelbarkeit ästhetischer Erfahrung innerhalb der Kunstgeschichte die Geschichtlichkeit der Kunst möglicherweise verfehlen würde; bereits die Etymologie bzw. Zusammensetzung des Wortes „immediacy“ zeigt, dass es sich um eine paradoxe Negation der Medialität handelt, die zugleich als Bestätigung der entscheidenden Fähigkeit von elektronischen Medien für die „medien-lose“ Signalübertragung in „Realzeit“ angesehen werden kann.

Kai-Uwe Hemken beschrieb mit seiner Unterscheidung zwischen primärer und sekundärer von tertiärer Interaktivität den Weg vom einfachen, „naturgegebenen und kunstunabhängigen Automatismus von Reiz und Reaktion“ über die Formen der ästhetischen Animation im Zuge gesamt-kultureller Befindlichkeiten bis hin zu den 1960er Jahren und der Kopplung der sozialen mit der ästhetischen Erfahrung.⁸¹ Interessant ist sein Vorwurf an Ascotts Konzept des „Gesamtdatenwerks“, der eine über die berechtigte Kritik am digitalen Technoschamanismus hinausgehende teleologische Komponente an den Tag legt: „Interaktion ist somit nicht mehr Mittel zum Zweck, sondern der Zweck selbst. Das interaktive Werk ist das ‘Gesamtdatenwerk’ als Datenfluss innerhalb eines Datennetzes.“⁸²

Es ist unklar, ob die „Bewertung der Interaktivität aus dem Blickwinkel jener Technik, die diesen Aspekt vordergründig am besten verwirklicht“⁸³ eher zu einer Verengung dieses Begriffs führt als seine vermeintliche Zweckgebundenheit (was ist der Zweck unserer Interaktionen?). An anderer Stelle habe ich die „Interaktion“ als einen nicht näher zu definierenden „Zielbegriff“⁸⁴ vorgeschlagen, der uns letztlich sowohl zu den Werken in ihrem permanenten Wandel als auch zu den dazugehörigen Reaktionen und Gegenreaktionen der Betrachter und ihres Gesamtumfeldes führen dürfte. Resch

und Steinert, deren Vorschlag einer sozialwissenschaftlich inspirierten „Interaktionsästhetik“ oben zitiert wurde, schlagen selbst entsprechende museale Formen der Sammlung und Präsentation vor: „Archive der künstlerischen Interaktionen statt bloße Aufbewahrung von Relikten und Kunst-Vorstellungen statt Ausstellungen.“⁸⁵

Datenbegriff, ‘digitale Bilder’, Bild-, Subjekt- und Wirklichkeitskonstruktionen

Unabhängig davon, welche Methoden und Schwerpunkte die künftige Kunst-, Medien- und Bildreflexion prägen werden, bleibt zunächst allgemein festzuhalten, dass für die Medienkunst eine wie auch immer geartete Interaktionsästhetik von Bedeutung sein wird. Dies wird auch eine kunst- und bildwissenschaftliche Neubegrenzung der medialen Bilder zur Folge haben müssen.

Die allgegenwärtige Software und die ihr zugrunde liegenden digitalen Codes sind heute, wie Gerfried Stocker unterstreicht, die „Materia Prima“ unserer globalen Informationsgesellschaft. Parallel zum gleichzeitigen Erfolg der Medienkunst sei jedoch inzwischen „der zentrale Diskurs über die Prozesshaftigkeit der Medienkunst und die damit einhergehende Verlagerung der Wertigkeiten vom Objekt zum dynamischen System in den Hintergrund getreten.“⁸⁶ Stocker schreibt vom derzeit dominierenden Datenbegriff, der genealogisch gesehen durch seinen analogen Vorgänger, das ‘Signal’, ergänzt werden sollte und der einen weiteren Aspekt im Rahmen der hier skizzierten theater-, medien-, kunst- und bildwissenschaftlichen Debatte über das Bild unter nominalistischen Bedingungen der Performance- und Medienkunst darstellt. Die Frage nach den wesensbestimmenden Merkmalen des ‘digitalen Bildes’ ist deshalb meines Erachtens falsch gestellt, genauso wie die Frage nach der Programmierbarkeit der Kunst eine rhetorische bleiben muss.

Die vor fünf Jahren gestellte Prognose von Ulrich Reck, die Kunst würde sich „als Kraft weit über die paradigmatische Schwelle des Digitalen hinaus bewähren“, kann an dieser Stelle – ohne Wertung, Freude oder Trauer – bestätigt werden. Der Grund dafür liegt zunächst in der außergewöhnlichen Schlichtheit des in „analoger Welt“ bereits angelegten „digitalen Prinzips“.⁸⁷ Das Digitale „verkörpert auch die merkwürdig machtbewusste Hoffnung, alles Undeutliche ins Berechenbare zu überführen und damit ‘Welt’ zu kontrollieren. [...] Kunst ist aber weder das eine noch das andere, weder nur berechenbar noch nur undeutlich, sie ist ein Hybrid aus beiden

[...], weil sie seit ihrer Entstehung immer nur in der Verbindung von Naturwissenschaft, Mathematik, Kultur und Kunst [...] existiert hat.“⁸⁸

Was die 'digitalen Bilder' angeht, muss die Unterscheidung zwischen der technischen Seite ihrer Herstellung und ihrer (Rück-)Kopplung mit dem Betrachter – oder altmodischer ausgedrückt, „Wahrnehmung“ – unterschieden werden. Nicht nur die Unzulänglichkeiten der „informatischen Ontologie“ à la Friedrich Kittler und Norbert Bolz, sondern und vor allem die favorisierten, mit der Dominanz des Visuellen einhergehenden Figuren der Kunstgeschichte müssen aktualisiert und transformiert werden. Wichtig in diesem Prozess ist die Entwicklung eines Kunstmodells, das sich – mit Reck gesprochen – nicht auf die Repräsentation und „Wahrnehmungsschärfung“ fixiert, sondern von dem Kult der Wahrnehmung und von der infolgedessen falsch verstandenen Kunst als Fetisch und Emblem Abstand nimmt.

Die Kritik Vilém Flussers an den wissenschaftlichen Texten, die versuchten, die „grundsätzliche Unvereinbarkeit von Auge und Ohr durch ein Unterwerfen des Auges unter das Ohr zu überbrücken“,⁸⁹ kann vor dem Hintergrund der heutigen multimedialen (Kunst-) Produktion auch entgegengesetzt an die allgemeine Bildwissenschaft gerichtet werden, die mit ihren Definitionsversuchen eine strikte Trennung von Bild und Nicht-Bild postulieren will. Die Schwierigkeit dieser Postulierung zeigt die Unmöglichkeit einer wertfreien Wirklichkeit und damit auch die potentielle Ununterscheidbarkeit zwischen Realität und Fiktion. Das bereits bei Benedetto Croce Anfang des 20. Jahrhunderts formulierte nominalistische Postulat, die Distinktion zwischen Wirklichkeit und Illusion sei der Natur der Intuition fremd,⁹⁰ wurde von Flusser im Hinblick auf das Aufkommen der digitalen Medien bestätigt und als das „nominalistische Gefühl des Jammertals“⁹¹ bezeichnet. Im Kontext der medialen Bilder und entsprechender „Wirklichkeitskonstruktionen“ finden gemäßigte nominalistische Ansichten ihren positiven Ausdruck und Audiovisualisierung in zahlreichen Live-Medieninstallationen („Closed Circuit Videoinstallationen“), die inzwischen umfassend erforscht und kunsthistorisch dokumentiert sind.⁹² Sie veranschaulichen im besonderem Maße die Interpretation des „Aktes“ der Perception als Akt der Interpretation, in dem sich kognitive und perzeptive Prozesse zirkulär zueinander verhalten und als solche die jeweilige Wirklichkeit mitkonstruieren.

Siegfried J. Schmidt, sich auf Maturana und Gerhard Roth berufend, sah in den neuen Einsichten der Gehirnforschung den Anstoß zur Etablierung einer empirisch fundierten Erkenntnistheorie, die ohne Ontologie aus-

kommt.⁹³ Maturana selbst begründete seine konstruktivistische Kognitions- theorie durch die Gewichtverschiebung von der Subjekt / Objekt-Konfron- tation zur Operation des vormaligen „Subjekts“ als konstituierendes Ele- ment der Wirklichkeitskonstruktion. Das „Kulturprogramm“ definiere, so die moderate konstruktivistische These Schmidts, das, was Kunst sei, und bereits dadurch, also kulturtechnisch *a priori*, werde sie legitimiert. Die Medien spielten in diesem Konzept eine wichtige Rolle, indem die Kunstmanifesta- tionen als Medienangebote aufgefasst und durch das „Differenzmanage- ment“ institutionell sanktioniert werden, ähnlich wie die anderen Wirklich- keitskonstituenten.

Huber übernahm die konstruktivistischen Prämissen für seine Defini- tion des Bildes und Fundierung einer allgemeinen Bildwissenschaft und machte auch damit – trotz der essenzialistischen Einzelaspekte seines Bildbe- griffs – ein weiteres Zugeständnis an den zunehmenden medialen Nomina- lismus, der sich in erster Linie in der Prozessualität und Performativität mani- festiert und am besten mit transitorischen Begriffen beschreiben lässt.

Die von Reck kritisierte kunstwissenschaftliche Fixierung auf die Bilder und Wahrnehmung bleibt dennoch ein Stein des Anstoßes auf dem Weg zum bildwissenschaftlichen Verständnis des „visuellen Nominalismus“ (Lev Manovich) im digitalen Bereich, in dem die Daten und ihre Visualisierung ih- ren Anspruch auf einen bestimmten ontologischen Status wechselseitig stel- len. In ihrer Bild- und Wahrnehmungsfixierung liegt insofern der wichtigste gemeinsame Nenner zwischen den Grundannahmen der „Anthropologie des Bildes“ Beltings und der „Allgemeinen Bildwissenschaft“ Hubers: In sei- ner Charakterisierung der Bilder als „Nomaden der Medien“ unterstellt Bel- ting den „Trägermedien“ den „einzigen Zweck, Bilder auszudrücken (und wahrzunehmen)“,⁹⁴ mit dem erklärten Ziel, die „überwältigende Kontinui- tät“ menschlicher Bildproduktion zu belegen. Elemente solcher Bild-Esoterik lassen sich unschwer im Bild-Konstruktivismus Hubers erkennen: „Bilder schaffen sich ihre Medien selbst, indem sie sich in bildhaften Formen aus- drücken. Erst von der geschaffenen Form eines Bildes aus kann das jeweils benutzte Medium bestimmt werden [...]. Zusammenfassend kann fest- gehalten werden, dass erst der tatsächliche Vorgang visueller Beobachtung Bilder hervorbringt.“⁹⁵

Linda Hentschel zeigte in einer kritischen Analyse der hier zitierten ak- tuellen Bildzusammenhänge und entsprechender 'Bildpolitik', wie Jonathan Crarys *Techniken des Betrachters* mit der Bildersucht und der „entfremdeten Geste des Subjekts“ zusammengedacht werden können. Das Blickregime

des Panoramas konstruierte beispielsweise in ihrer feministischen Interpretation „einen visuellen Imperialismus und bettete BesucherInnen in eine Feldherrenperspektive ein.“⁹⁶

In ihrer Kritik an der Spektakel-Schrift Guy Debords bringt Hentschel außerdem bildkritische Argumente anderer Autoren ins Spiel; Giorgio Agamben schrieb zum Beispiel in seinen Kommentaren zu Debords Spektakel: „Ein Bild sei weder Mittel noch Zweck, weder Stellvertreter noch Ursprung, weder Wahrheit noch Lüge einer ihm äußeren Realität. Vielmehr denkt er das Bild selbst als eine Geste und diese wiederum als einen Schirm performativer Handlungen, auf dem das 'In-einem-Medium-Sein des Menschen' erscheint.“⁹⁷ Hentschel kritisiert in diesem Zusammenhang die in Teilen der Bildwissenschaften groß angelegte „Suche“ nach einem anthropologischen, mythischen Ursprung *des* (Ur-)Bildes und schlägt die Denkfigur der Bilder ohne Ursprung vor als Teil einer politischen Bildwissenschaft.⁹⁸ Besonders interessant erscheint mir Hentschels Analyse der „Bildersucht als Wohnsucht“ mit ihren psychologischen Prämissen und Konsequenzen für die Frage der „bewegten“ Bilder, nicht zuletzt wegen der unerwarteten Parallele zum bildwissenschaftlichen Versuch von Heiko Hecht, die Bildkompetenz als Wahrnehmungskompetenz am Beispiel virtueller Räume darzustellen. Demnach eröffnet gerade die raumzeitliche Dimension bewegter Bilder „eine psychologische Kommunikationsebene, die weit über diejenige statischer Bilder hinausgeht.“⁹⁹

Es bleibt abzuwarten (und vor allem auch mitzuentcheiden), ob die Kunstgeschichte, wie es Dieter Daniels verkündet, erst in ihrer Erweiterung zur Bildwissenschaft dazu in der Lage sein würde zu untersuchen, „inwieweit Kunst nicht nur von den Medien geprägt ist, sondern Kunstwerke zugleich eine Analyse des Potentials und der Auswirkung von Medien liefern.“¹⁰⁰ Ein fruchtbarer Meinungs-austausch zwischen Kunst- und Bildwissenschaft wird auch davon abhängen, ob und inwieweit sich die in die ästhetische Wahrnehmung eingepprägten Gattungen und Kategorien von einer neuen, den aktuellen und künftigen multimedialen Kunstformen angemessenen Ästhetik ablösen beziehungsweise ergänzen lassen.

Von diesen nur fragmentarischen Überlegungen ausgehend, bleiben auch künftig eine Reihe von institutionellen, strategischen, inhaltlichen und methodologischen Fragen zum Thema „Werke im Wandel“ relevant. Die entscheidende Frage über die damit zusammenhängenden Möglichkeiten der interdisziplinären Erweiterung der Kunstwissenschaft möchte ich mit einigen Aussagen aus dem Forschungsbereich der *Visual Studies / Visuelle Kultur* abschließen.

In ihrem Engagement für kulturelle Heterogenität hat *Visuelle Kultur* damit begonnen, eine Reihe von Ansätzen zu entwickeln, „die von einer abgehobenen Distanz zum Gegenstand der Kritik ablassen und ein kreatives Engagement, einen Zustand der Verwicklung mit ihm aufnehmen.“¹⁰¹ Dieser kulturelle Wandel solle von analytischen Methoden und unparteiischer Betrachtung zu performativen Modellen, Interaktion und spielerischer Aneignung und zu einem Ergreifen von aktiven Rollen der Intervention inmitten dieser kulturellen Landschaft führen.¹⁰²

Statt einer gegenseitigen Ausschließung des Semiologischen und des Phänomenologischen werden in diesem Ansatz beide Perspektiven zusammengeführt. Auch an 'nichtkünstlerischen' Phänomenen wie dem des Skateboarding zeigen die AutorInnen, wie man sich in eine idealisierte Gegenwart sowohl einlassen als auch diese gleichzeitig reflektieren kann. Mit einer entsprechenden Logik der Koimplikation eröffnet sich letztmöglich eine Perspektive, die „von einem Pessimismus der Auslieferung gegenüber aufgetragenen Identitätswürfen zu Modellen des Unframings und Undoings und zur Wiederaneignung von eigener Kompetenz gegenüber von [Kunst-]Geschichte“¹⁰³ führt.

- 1 Unter dem Titel „Das Regime des Image“ fand 2002 im ZKM Karlsruhe ein Symposium statt. Die Zusammenfassung der vorgetragenen Beiträge wurde 2003 in einer Aufsatzsammlung veröffentlicht: Lischka, Gerhard Johann; Weibel, Peter: *Das Regime des Image. Zwischen mimischem Display und Corporate Branding*. Wabern / Bern: Benteli Verlag, 2003.
- 2 Für die Unterscheidung der drei genannten Formen der Bildwissenschaft vgl. Huber, Hans-Dieter: *Bild, Beobachter, Milieu. Entwurf einer Allgemeinen Bildwissenschaft*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2004, S. 16 (<http://www.hgb-leipzig.de/ARTNINE/downloads/bbm.pdf>).
- 3 Sachs-Hombach, Klaus; Boehm, Gottfried: „Das Bild in der Kunstwissenschaft. Interview mit Gottfried Boehm.“ In: Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): *Wege zur Bildwissenschaft. Interviews*. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2004, 11-21.
- 4 Die im November 2004 im Rahmen der Magdeburger bildwissenschaftlichen Fachtagung „Kunstgeschichtliche Interpretation und bildwissenschaftliche Systematik“ von Horst Bredekamp vorgetragene Geschichte der Kunstgeschichte als Bildwissenschaft beinhaltete den bekannten Versuch der Gleichsetzung von 'Kunst' und 'Bild', begleitet von der Überzeugung, dass sich die Kunstgeschichte ausschließlich mit Bildern zu beschäftigen habe. Angesichts der gleichzeitig nicht näher definierten Formulierungen des Typus „Kunst im engeren Sinne“ klang das Bekenntnis zum interdisziplinären Ansatz und zur Öffnung der Kunstgeschichte zu den nichtkünstlerischen Bildphänomenen wenig überzeugend.
- 5 Vgl. den aktuellen bildsemiotischen Kongress: „Stil als Zeichen. Funktionen – Brüche – Inszenierungen“. 11. Internationaler Kongress der Deutschen Gesellschaft für Semiotik, Europa-Universität Viadrina Frankfurt an der Oder, 24. bis 26. Juni 2005.
- 6 Vgl. dagegen Sachs-Hombach, Klaus; Lüdeking, Karlheinz: „Bildende Kunst als Bildkritik. Interview mit Karlheinz Lüdeking.“ In: Sachs-Hombach 2004, (wie Anm. 3), S. 255-272. Lüdeking bezieht sich auf Derrida und betont die Kontextbezogenheit der Bilder und die Tatsache, dass Bilder weder als ein selbstgenügsames Phänomen noch als ein autonomes Zeichen betrachtet werden können (S. 261). Für den semiotischen Ansatz in der Kunstgeschichte vgl. Thürlemann, Felix: *Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*. Köln: DuMont, 1990.
- 7 Vgl. Huber 2004, (wie Anm. 2).
- 8 Strategisch wichtig in diesem Zusammenhang ist die Klärung des Verhältnisses zwischen der kunsthistorischen Kulturbefindlichkeit und der *terra incognita* der Medienkunst. Die Vermutung liegt nahe, dass mit einer geistreichen Flucht nach vorn (nämlich in sämtliche Bildbereiche) die derzeitige, noch bestimmende Ablehnung der zeitgenössischen, medialen und zeitgebundenen Kunstwerke (mit zusätzlichen kinästhetischen, akustischen, olfaktorischen und anderen Elementen, Sinn- und Wahrnehmungszusammenhängen) lautlos überspielt werden sollte. Die Erweiterung kunstwissenschaftlicher Bildkompetenzen garantiert jedoch noch keinen Erwerb erforderlicher Kunst- und Medienkompetenzen und außerdem verdeckt sie mit ihrer Schwerpunktsetzung die faktische Sachlage, die durch eine sich beschleunigende Verlagerung der Kunstproduktion in multimediale und auch 'bildlose' Bereiche geprägt ist. Die Ursachenforschung deckt das Problem der kunsthistorischen Kulturbefindlichkeit auf: „Die Provokation neuer visueller Medien ist nicht als interne Chance aufgegriffen, sondern als Grenze abgewehrt worden, natürlich mit den durchschnittlichen Argumenten eines denunziert Nicht-Authentischen oder als verdeckte Horrorisierung einer illegitimen Kunst, eines plebejischen Massengeschmacks [...] kurzum als Grenzsicherung der hochkulturellen gegen niederwertige Codes, als abgeleitete Ausdrucksfigur im Schema des Kulturkampfes [...].“ Reck, Hans Ulrich: *Kunst als Medientheorie*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2003, S. 19.
- 9 Die Interpretation dieser Dreiheit bestimmt im wesentlichen die Antwort auf die Frage nach dem Zustand der Kunstgeschichte, welche auch im Jahr 2005 gestellt werden darf. Sie lautet: Wie kann die Kunstwissenschaft in einem von Visual-, Media-, Critical-, Performance-, Cultural- und Genderstudies stark umworbenen Lehr- und Forschungsumfeld ihre Bild-, Medien- und nicht zuletzt Kunstkompetenzen (Kunsttheorie und Ästhetik) interdisziplinär erweitern?
- 10 Das „Werk“ wird dabei weder tautologisch, „werkimmanent“ noch (etwa wie in der Aufführungskunst) „künstlerimmanent“ gedacht, sondern als eine entsprechende Variable.
- 11 Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft* [1790]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, S. 241ff., § 46. Vgl. insb. auch §§ 46-50.
- 12 Resch, Christine; Steinert, Heinz: *Die Widerständigkeit der Kunst. Entwurf einer Interaktionsästhetik*. Münster: Westfälisches Dampfboot 2003, S. 7.
- 13 Steinert und Resch identifizieren die „autonome“ Kunst mit der „bürgerlichen“ Kunst.
- 14 Resch / Steinert 2003, (wie Anm. 12), S. 22.
- 15 Vgl. u. a. Hünnekens, Annette: *Expanded Museum. Kulturelle Erinnerung und virtuelle Realitäten*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2002.
- 16 Ein positives Beispiel ist die Neustrukturierung der Medienkunstsammlung im ZKM in Karlsruhe vom Dezember 2004.
- 17 Baxandall, Michael: *Ursachen der Bilder* [1985]. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1990, S. 107, zit. nach Kacunko, Slavko: *Closed Circuit Videoinstallation. Ein Leitfaden zur Geschichte und Theorie der Medienkunst mit Bausteinen eines Künstlerlexikons auf DVD*. Berlin: Logos Verlag, 2004, S. 23.
- 18 Vrhunc, Mirjana: *Bild und Wirklichkeit. Zur Philosophie Henri Bergsons*. Zugl.: Berlin,

- Univ. Diss., 1999. München: Wilhelm Fink Verlag, 2002, S. 166, hier zit. n. Janecke, Christian: „Performance und Bild. Performance als Bild.“ In: Janecke, Christian (Hrsg.), *Performance und Bild. Performance als Bild*. Berlin: Philo & Philo Fine Arts, 2004, 11-113, hier S. 54.
- 19 Derrida, Jacques: *Die Wahrheit in der Malerei* [1978]. Wien: Passagen, 1997.
- 20 Die Wurzeln dieses (Miss-)Verständnisses vom „Bild“ als klarem Antipode zu diachronischen, zeitgebundenen Kunstformen findet Janecke nicht zuletzt in der kunsthistorischen Tradition (Ernst H. Gombrich, Heinrich Theissing, Hans Holländer), aus der sich – zumindest teilweise – auch seine Gegenargumentation und Lösungsvorschläge generieren. In diesem Zusammenhang wäre es wichtig, auch den Ausdruck „Bilder expressis verbis“ (Janecke 2004, (wie Anm. 18), S. 49 und 64) zu verdeutlichen.
- 21 Vgl. Flach, Sabine: *Körper-Szenarien. Zum Verhältnis von Körper und Bild in Videoinstallationen*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2003, S. 28-32.
- 22 Vgl. Janecke 2004, (wie Anm. 18), S. 67.
- 23 Vgl. die im Januar 2005 im ZKM in Karlsruhe eröffnete Ausstellung mit dem gleichen Titel.
- 24 Flach 2003, (wie Anm. 21), S. 172f.
- 25 Crary, Jonathan: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert* [1990]. Dresden und Basel: Verlag der Kunst, 1996.
- 26 Wiesing, Lambert: *Phänomene im Bild*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2000, Titel des einleitenden Kapitels.
- 27 Ebenda, S. 99.
- 28 Goodman zit. n. ebenda, S. 100.
- 29 Beispiele und Hintergründe des entgegengesetzten kunsthistorischen und kulturphilosophischen Formalismus und Elitismus der „reinen Sichtbarkeit“ sind hinreichend bekannt und brauchen hier nicht erläutert zu werden. Zu ihren prägenden Vertretern gehören Adolf von Hildebrandt, Konrad Fiedler und Georg Simmel. Im Rahmen der neueren bildwissenschaftlichen Debatte fordert Lambert Wiesing eine Wiederaufnahme des Terminus der „reinen Sichtbarkeit“ und ihre Applizierung auch auf die neuen Produktionsbedingungen der Medienbilder. Die als „linguistic“ beziehungsweise „pictorial“ verstandenen (Körper-)Bilder stehen sich in Folge ihrer semiotisch-poststrukturalistisch-postmodernen („linguistic turn“) und phänomenologisch-„strukturalistisch“-(vor-)modernen Argumentationen nach wie vor unversöhnlich gegenüber.
- 30 Vgl. Wiesing 2000, (wie Anm. 26), S. 108. Für Sartre werden die Zeichen in der Poesie nicht wegen ihrer Bedeutung, sondern ausschließlich wegen ihres Sinnes verwendet.
- 31 Vgl. ebenda, S. 109. Zu Russels Paradox und Problem der Funktionen, die das unbestimmte Element bilden sollten vgl. Gabriel, Gottfried; Kambartel, Friedrich; Thiel, Christian (Hrsg.): *Gottlob Freges Briefwechsel mit D. Hilbert, E. Husserl, B. Russel, sowie ausgewählte Einzelbriefe Freges*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1980, und Frege, Gottlob: *Begriffsschrift und andere Aufsätze* [1879]. Darmstadt: Wiss. Buch-Ges., 1973, §9.
- 32 Vgl. Dickie, George: *Aesthetics. An Introduction*. Indianapolis: Pegasus, 1971; Ders.: *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis*. Ithaca und London: Cornell University Press, 1974.
- 33 Wiesing 2000, (wie Anm. 26), S. 112.
- 34 Kemp, Wolfgang (Hrsg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik* [1985]. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1992, S. 20.
- 35 Resch / Steinert 2003, (wie Anm. 12), S. 9.
- 36 Vgl. Kemp, Wolfgang (Hrsg.): *Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter*. Köln: Octagon, 1996, S. 19f.; zit. n. Kacunko 2004, (wie Anm. 17), S. 23.
- 37 Kemp 1992, (wie Anm. 34), S. 23f.
- 38 Vgl. Kacunko 2004, (wie Anm. 17), S. 23f.
- 39 Hamker, Anne: *Emotion und ästhetische Erfahrung. Zur Rezeptionsästhetik der Video-Installationen 'Buried Secrets' von Bill Viola*. Münster, New York, München und Berlin: Waxmann, 2003, S. 13.
- 40 Hamker 2003, (wie Anm. 39), S. 13.
- 41 Ebenda, S. 15.
- 42 Ebenda, S. 15.
- 43 Ebenda, S. 41.
- 44 Pias, Claus: “noisy, narrow-band devices” – Prolegomena zur Animationsgeschichte des Computerspiel(ers).“ In: Hemken, Kai-Uwe (Hrsg.): *Bilder in Bewegung. Traditionen digitaler Ästhetik*. Köln: DuMont, 2000, S. 222-236, hier S. 229.
- 45 Hamker 2003, (wie Anm. 39), S. 41.
- 46 Bonnie Marranca zit. in Janecke 2004, (wie Anm. 18), S. 21, Anm. 14.
- 47 Vgl. Kacunko, Slavko: *Performance, Video, Installation 1975-1998*. München und Mainz: Chorus-Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1999, und Kacunko 2004, (wie Anm. 17), sowie Bismarck, Beatrice von: „Kritische Netze – Computer, Kunst und Kunstgeschichte.“ In: Kohle, Hubertus (Hrsg.): *Kunstgeschichte digital*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1997.
- 48 Janecke 2004, (wie Anm. 18), S. 76f.
- 49 Ebenda, S. 73.
- 50 Ebenda, S. 27, sich auch auf Ruth Sonderegger beziehend. Vgl. Kacunko, Slavko: „Rezension von Christian Janecke (Hrsg.), Performance und Bild. Performance als Bild. Berlin: Philo & Philo fine Arts 2004.“ In: *kunstform* 6 (2005), Nr. 3, <http://www.kunstform.historicum.net/2005/03/index.html>.

- 51 Janecke 2004, (wie Anm. 18), S. 44.
- 52 Ebenda, S. 46.
- 53 Vgl. Meyer, Helge: „Der Bildbegriff in der Performance Art.“ In: *Kunststoff 2* (2005), Nr. 1, <http://www.kunststoff.ag/index.php?id=106>. Der Performancekünstler und Kurator Boris Nieslony (Köln) vertritt beispielsweise eine vergleichbare, dezidiert präsenzmetaphysische Position.
- 54 Steinert, Heinz: „Was Carolee Schneemann nach ihren Aktionen macht.“ In: Resch / Steinert 2003, (wie Anm. 12), S. 131-136.
- 55 Janecke 2004, (wie Anm. 18), S. 78 und 80. Ebenfalls indirekt in der Aussage: „Die Spannungen zwischen Voyeurismus, ‚Bildbetrachtung‘ und Reflexion werden vor Ort, hier und jetzt eklatant [...]“ (S. 91).
- 56 Ebenda, S. 101.
- 57 Vgl. Auslander, Philip: *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*. London: Routledge, 1999, und Kacunko 2004, (wie Anm. 17).
- 58 Resch / Steinert 2003, (wie Anm. 12), S. 9.
- 59 Ebenda, S. 19.
- 60 Ebenda, S. 10 und 17f.
- 61 Hamker 2003, (wie Anm. 39), S. 53f.
- 62 Hamker 2003, (wie Anm. 39), S. 55.
- 63 Ebenda, S. 41.
- 64 Ebenda, S. 45.
- 65 Ebenda, S. 51.
- 66 Ebenda, S. 53.
- 67 Ebenda, S. 40.
- 68 Ebenda, S. 57.
- 69 Ebenda, S. 59. Mit Hilfe der statistischen Methode der Vergabe von Fragebogen an Ausstellungsbesucher lässt sich zudem eine potentielle Wahrnehmung und Wirkung der besprochenen Videoinstallationsgruppe von Bill Viola kaum vorstellen. Noch schwieriger lassen sich „die während der Rezeption auftretenden möglichen Emotionen des Besuchers“ erläutern. Vgl. ebenda, S. 61.
- 70 Ebenda, S. 107.
- 71 Huber 2004, (wie Anm. 2), S. 142.
- 72 Ebenda, S. 136ff.
- 73 Selbst alle Schwächen der antiken Sehstrahltheorien und anderer Bildtheorien (Pythagoras, Ptolomäus, Euklid, Heron) lassen sich auf diese Weise kaum beseitigen.
- 74 Die Vertreter der Filmwissenschaft (H. Korte, K. Hickethier u. a.) und auch Kunsthistoriker (A. Osswald, S. Kacunko) haben an zahlreichen Beispielen die Möglichkeiten und Grenzen der Zitierbarkeit des filmischen Materials aufgezeigt. Vgl. Anja Osswalds Einstellungsprotokoll des Videobandes *Global Groove* von Nam June Paik in Ausstellungskatalogen: *Nam June Paik. Fluxus Video* (1999 / 2000), Kunsthalle Bremen und *Nam June Paik. Global Groove 2004* (2004), Deutsche Guggenheim, Berlin 2004; urspr. in: Osswald, Anja: „Global Groove ... Oder: Als die Bilder tanzen lernen. Untersuchungen zu einem Videoband von Nam June Paik“ (Magisterarbeit), Freie Universität Berlin, WS 1991 / 92 (unveröffentlicht); auch Kacunko 1999, (wie Anm. 47).
- 75 Huber 2004, (wie Anm. 2), S. 43 (Hervorhebung d. Verf.).
- 76 „Ein Bild kann ein beliebiger physischer Gegenstand, ein zeitliches Ereignis oder ein komplexes System sein, mit dessen Hilfe auf etwas verwiesen wird und die verweisen- den Elemente nur durch das Sehen selbst und durch keinen anderen Sinn beobachtet werden können.“ Ebenda, S. 36. Siehe auch Lüdeking und seine zusätzliche Unterscheidung zwischen natürlichen Bildern (mit Verweisfunktion) und künstlichen bzw. „hergestellten“ und „verursachten“ („kausalen“) Bildern. Daraus deduziert Lüdeking alle, auch „digitale“ Bilder. Vgl. Lüdeking, Karlheinz: „Pixelmalerei und virtuelle Fotografie. Zwölf Thesen zum ontologischen Status von digital codierten Bildern.“ In: Spielmann, Yvonne; Winter, Gundolf (Hrsg.): *Bild – Medium – Kunst*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1999, S. 143-148, hier S. 143.
- 77 Huber 2004, (wie Anm. 2), S. 36f.
- 78 Ebenda, S. 5 ff. Siehe ebenda auch Hubers Hinweis auf die Verwendung des Begriffs „Irritation“ bei Luhmann (S. 87, Anm. 15).
- 79 Humberto Maturana zit. in Riegas, Volker; Vetter, Christian (Hrsg.): *Zur Biologie der Kognition. Ein Gespräch mit Humberto R. Maturana und Beiträge zur Diskussion seines Werkes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1990, S. 47.
- 80 Kacunko 2004, (wie Anm. 17), S. 15f. 23, 55ff. und 743. Vgl. den Bezug bei Harlizius-Klück, Ellen: „Kunst / Stoff / Mathematik. Zur Unberechenbarkeit des Sichtbaren.“ In: *Kunststoff 2* (2005), Nr. 1, <http://www.kunststoff.ag/index.php?id=114>.
- 81 Hemken 2000, (wie Anm. 44), S. 58f.
- 82 Ebenda, S. 72.
- 83 Ebenda.
- 84 Zum „Zielbegriff Interaktion“ vgl. Kacunko 2004, (wie Anm. 17), S. 886-897.
- 85 Resch / Steinert 2003, (wie Anm. 12), S. 7.
- 86 Stocker, Gerfried: „Code – the Language of Our Time.“ In: Leopoldseder, Hannes (Hrsg.): *Prixars Electronica. 2003 CyberArts. International Compendium Prix Ars Electronica*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2003, 12-13, hier S. 13.
- 87 Vgl. Peter Weibel: „Wir wollen aber bei dieser Unterscheidung [...] einige philosophische Ungereimtheiten übersehen, wie diese, dass natürlich in der digitalen Kunst analoge Elemente und in der analogen Kunst digitale Elemente vorhanden sind, denn

- letzen Endes ist jeder kontinuierliche, analoge Vorgang in kleinste diskontinuierliche Teile zerlegbar, so wie eine kontinuierliche Linie durch diskontinuierliche Punkte konstruiert werden kann [...]. Und genau das macht die digitale Kunst, analoge Vorgänge der Natur digital darzustellen bzw. aus Ziffern analoge Bilder zu erzeugen“ Weibel, Peter: „Zur Geschichte und Ästhetik des digitalen Bildes“ [1984]. In: Hemken 2000, (wie Anm. 44), S. 206-221, hier S. 206f.
- 88 Reck, Hans Ulrich: „Imaginäre Effekte. Künstlerische Konzepte der Einwirkung auf den Betrachter – ein Parcours der Affinitäten und Distanzen zwischen Raum und Zeit.“ In: Hemken 2000, (wie Anm. 44), S. 77-110, hier S. 107f.
- 89 Flusser, Vilém: *Die Schrift* [1987]. Göttingen: European Photography, 1992, S. 29. Vgl. im Anschluss dazu Hans Ulrich Reck: „Erst eine medienhistorische Methode der Bildanalyse differenziert die phänomenale Unüberbrückbarkeit von Sprache und Bild.“ Reck, Hans Ulrich: „Bildende Künste. Eine MedienGeschichte.“ In: Faßler, Manfred; Halbach, Wulf (Hrsg.): *Geschichte der Medien*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1998, S. 141-185, S. 171.
- 90 Vgl. B. Croce und den Verweis in: Kacunko, Slavko: *Dieter Kiesling. Closed-Circuit Video 1982-2000*. Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst 2001, S. 7.
- 91 Flusser 1992, (wie Anm. 89), S. 55.
- 92 Kacunko 2004, (wie Anm. 17).
- 93 Schmidt, Siegfried J. (Hrsg.): *Gedächtnis. Probleme und Perspektiven der interdisziplinären Forschung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.
- 94 Belting, Hans; Kamper, Dietmar (Hrsg.): *Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2000, S. 8f.
- 95 Huber 2004, (wie Anm. 2), S. 57 und 64.
- 96 Hentschel, Linda: „Nestflucht und Bildersucht. Die Blickregime des Spektakels.“ In: *FrauenKunstWissenschaft*, Heft 35, Juni 2003, S. 52-61, hier S. 56.
- 97 Giorgio Agamben zit. in ebenda, S. 53.
- 98 Ebenda, S. 60.
- 99 Hecht, Heiko: „Bildkompetenz als Wahrnehmungskompetenz am Beispiel virtueller Räume.“ In: Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): *Was ist Bildkompetenz? Studien zur Bildwissenschaft*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag, 2003, S. 157-176.
- 100 Daniels, Dieter: „Inter (-disziplinarität, -media, -aktivität, -net).“ In: Hemken 2000, (wie Anm. 44), S. 135-146, hier S. 135.
- 101 Mörtenböck, Peter; Mooshammer, Helge (Hrsg.): *Visuelle Kultur. Körper Räume Medien*. Wien, Köln und Weimar: Böhlau Verlag, 2003, S. 7.
- 102 Siehe ebenda.
- 103 Ebenda.

Die Autorinnen und Autoren

LARS BLUNCK, Dr. phil., geb. 1970, Wissenschaftlicher Assistent am Fachgebiet Kunstgeschichte der Technischen Universität Berlin, jüngste Veröffentlichung: *Between Object & Event : Partizipationskunst zwischen Mythos und Teilhabe*. Weimar: VDG, 2003.

DOROTHEA VON HANTELMANN, M. A, geb. 1969, freie Kunsthistorikerin und Kuratorin, Berlin, von 1999 bis 2002 Mitglied des Sonderforschungsbereichs Kulturen des Performativen mit einem Forschungsprojekt zu Inszenierungsformen in der zeitgenössischen Kunst, jüngstes Ausstellungsprojekt und Veröffentlichung: *I promise it's political*. Köln: Museum Ludwig, 2002.

CHRISTIAN JANECKE, PD Dr. phil., geb. 1964, zur Zeit Vertretungsprofessor für Kunstgeschichte an der Hochschule für Gestaltung Offenbach am Main, jüngste Veröffentlichung: *Performance und Bild / Performance als Bild*. Berlin: Philo & Philo Fine Arts, 2004.

SLAVKO KACUNKO, Jun.-prof. Dr. phil., geb. 1964, Juniorprofessor am Fachgebiet Kunstgeschichte der Universität Osnabrück, jüngste Veröffentlichung: *Closed Circuit Videoinstallationen. Ein Leitfaden zur Geschichte und Theorie der Medienkunst mit Bausteinen eines Künstlerlexikons auf DVD*. Berlin: Logos, 2004.

KATJA KWASTEK, Dr. phil., geb. 1970, Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunstgeschichte der Universität München, jüngste Veröffentlichungen: *Computer, Kunst und Kunstgeschichte* (gemeinsam mit Hubertus Kohle). Köln: Deubner Verlag, 2003 und *Ohne Schnur. Kunst und drahtlose Kommunikation*. Frankfurt am Main: Revolver, 2004.

JULIANE REBENTISCH, Dr. phil., geb. 1970, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Philosophie der Universität Potsdam, Mitglied des Sonderforschungsbereichs Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste, jüngste Publikation: *Ästhetik der Installation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.

PHILIP URSPRUNG, Prof. Dr. phil., geb. 1963, Nationalfonds-Förderungsprofessor für Geschichte der Gegenwartskunst am Institut für Geschichte und Theorie der Architektur der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich, jüngste Publikationen: *Grenzen der Kunst: Allan Kaprow und das Happening, Robert Smithson und die Land Art*. München, Verlag Silke Schreiber, 2003 und *Pictures of Architecture, Architecture of Pictures, A Conversation between Jacques Herzog and Jeff Wall*. Wien: Springer, 2004.